

## 《城市的表象：中国话剧百年》写在前面

胡志毅

—

美国建筑学家路易斯·芒福德提出，城市就是“社会活动的剧场”，至于其他所有的东西，包括艺术、政治、教育、商业，都是为了让“社会戏剧更具有影响，精心设计的舞台能够尽可能地突出演员们的表演和演出效果”。（路易斯·芒福德：《城市是什么？》，《帝国主义、都市与现代性》凤凰出版传媒集团，江苏人民出版社 2006 年，第 191 页）这种说法是我们联想到莎士比亚的“世界是一个是剧场”，中国的“天地大戏台，戏台小天地”的说法。但是在现代，戏剧中的“世界”和“天地”似乎都是在城市中展开的。路易斯·芒福德是把剧场作为城市空间的隐喻，因此，我们也可以说，“城市是一个剧场”，“城市大剧场，剧场小城市”，也就是说，城市是一个“大剧场”，还有一个“小剧场”，那就是城市的剧场本身，而在一个现代的城市，话剧可以发展成为以大剧院为标志的现代都市艺术。

丹尼尔·贝尔说道：

今天从地理上讲，世界的界限已经打破了，……因此契诃夫、斯特林堡、布莱希特、奥尼尔、田纳西·威廉斯、季洛杜、阿努伊、尤内斯库、热内、贝克特等人的剧作同时在巴黎、伦敦、纽约、柏林、法兰克福、斯德哥尔摩、华沙和几个大陆数以百计的其它城市里上演）。（丹尼尔·贝尔：《资本主义文化的矛盾》三联书店 1989 年，第 149—150 页。）

我们还可以说，这些剧作也在中国的北京、上海、香港、台北等地上演。

剧场是城市的一个表象。表象，*repretation*，这个词，可以追溯到法国人类学家列维—布留尔的集体表象，艾米尔·杜尔凯姆、马赛尔·莫斯在上个世纪初将这个概念引入社会学的词汇中。罗杰·夏蒂埃 1989 年发表了《作为表象的世界》。他认为：

通过文化史重回社会史，更确切地说，是通过人们的形成的表象重构社会，这种表象既是社会的反映，同时也制约着社会。在他看来，文化的分化不属于“静止的和僵硬的划分，而是一种生气勃勃发展的结果。”（米歇尔·伏

维尔：《历史与表象》，李洪图选编：《表象的叙述——新社会文化史》上海三联书店 2003 年，第 11—13 页）

由于戏剧是从仪式转化过来的，因此，戏剧从某种意义上说，是一种类似列维·布留尔所说的“集体表像”。但是，因为我们进入的是特定的中国百年话剧，它是从城市中发生的，因此，我们就将话剧定为城市的表象，一种城市的仪式。而城市的表像，也是城市的心灵，城市的精神。一个城市如果没有这些心灵和精神的气质，这个城市的生命就要衰落、枯萎的。

勃兰兑斯将文学史看作是一种心灵史，话剧史也是如此。法国历史学家则将历史看作是一种心态史，诺贝特·埃里亚斯又发现了冲动史和激情史。如果说，这种冲动史和激情史的历史表象，置于一般社会史还有局限的话，而在话剧史中，则是一种现实。因为话剧的编剧、导演和演员甚至观众，都是在这种冲动和激情中，创造了历史。而且这种激情和冲动，是在城市的空间，尤其是在剧场的空间中进行的。

一个剧本用不同的方法演出是不同的，在不同的剧院演出会产生不同的效果。从某种意义上说，话剧史是由话剧的“集体记忆”构成的。这种集体记忆是，话剧的编剧、导演，甚至观众，对话剧的演出过程进行回忆，包括话剧剧本、资料，在读图时代，人们越来越重视话剧的历史图片，而在录像纪录的方式发明以后，人们可以通过影像来感受舞台的真实记录，产生话剧演出的还原效果。

以往的话剧史比较重视话剧运动和话剧文学的阐释，而近年来开始注意话剧的舞台艺术，但是如何将话剧文学和话剧舞台艺术进行还原，即将话剧作为城市的表象进行研究，是一种新的尝试。

中国话剧是从西方舶来的，而且是从西方的城市舶来的。西方的现代戏剧，由于其城市化走在世界的前面，因此，戏剧与城市的关系相当密切。易卜生的中期戏剧基本上是以挪威的首都奥斯陆作为戏剧场景的发生地，契诃夫的戏剧，即使不是发生在莫斯科，也剧中的人物也会向往莫斯科。奥尼尔的戏剧中故事，也是在美国的大城市发生的，阿瑟·米勒的《推销员之死》就是以纽约作为背景。

一批留学欧、美、日的戏剧家，将西方的城市戏剧带回了中国的城市，如早期留学日本东京的欧阳予倩、田汉，留学美国纽约的洪深、余上沅、熊佛

西，后来所谓“北焦南黄”中的焦菊隐是留学法国巴黎大学，黄佐临是留学英国的。还有一批著名导演，是留学莫斯科的，如徐晓钟、陈颢、查明哲等。他们将西方剧场的原型搬回了中国，如余上沅将美国卡内基大学的办学模式搬到了南京国立戏剧学校。

中国话剧也是一种城市的产物。我们以前的戏剧史往往只是强调戏剧作品的内容，而戏剧发生的城市，往往只是一个背景，其实戏剧是在哪个城市发生，在哪个演出场所演出，是非常重要的。城市以及剧院，不仅仅是戏剧的背景，而且是一个戏剧赖以存在的场所。如希腊戏剧是和雅典的剧场，罗马的戏剧是和罗马的剧场，英国文艺复兴时期的戏剧是和伦敦的剧院，法国的古典主义戏剧是和巴黎的剧场密切相关的。俄罗斯的戏剧是和莫斯科剧院联系在一起的。中国现代戏剧也是如此。如，北京的话剧与北京的剧院，上海话剧与上海的剧院等。

话剧的中心也是随着政治文化的中心的转移而转移的。从最早的东京春柳社的演出，在上海、北京、广州等地发展，在抗战时期的重庆、桂林甚至昆明，在解放区的延安，以及香港、台北等地，话剧都在城市衍生。

在百年中国话剧中，城市和乡村是一种二元对立。在最初的40年中，话剧中的城市显示出一种现代的生机，也是罪恶的渊藪，话剧当然也表现乡村生活，但是即使是表现乡村生活的话剧也是在城市中生产的，这种城市/乡村，在现代戏剧中是表现城市对乡村的一种统摄。而从演出来说，除了少数像熊佛西曾经在河北的定县进行农村实验，在抗战时期演剧队在曾经在农村演出，在解放区也有作为广泛动员的农村话剧；而在建国以后，则将城市当作是一种罪恶，将乡村，——尤其是从合作社到人民公社，——乌托邦化；到了新时期以后，城市的形象又恢复了它的勃勃的生机。

但是话剧更多地是在城市，尤其是在大城市演出。解放以后，几乎所有省会以上的城市，甚至少数县市，都有话剧团，随着改革开放以后，话剧的市场开始出现转机，即基本是在北京、上海等大都市演出。

话剧从一开始它就具备了都市的特征，话剧的演出必须有剧院，剧院在一个城市中基本是一种象征性的空间，一出话剧的演出在一个城市也是象征性的仪式，像北京的人民艺术剧院、上海人民艺术剧院、辽宁人民艺术剧院等就是如此。如果你去北京，最好是去首都剧场去看一场北京人民艺术剧院演出的话

剧，你才会真正感觉到北京的一种美丽；去上海不去安福路上海话剧艺术中心的剧院看一场表现上海都市生活的话剧，你就会领略到上海的都市风景。

法国著名的学者列斐伏尔在《空间的生产》中提出了历史性、社会性和空间性的“三元辩证法”。我们以前往往对历史性、社会性关注过多，而对空间性关注过少。在现代，城市是空间性的中心，在这里，存在着一个真实的城市和一个想象城市，而我们所说的城市的表象，实际上也是一种基于真实和想象之上的“第三空间”。（参见爱德华·W·索亚（Edward W. Soja）：《第三空间——去往洛杉矶和其他真实和想象地方的旅行》上海教育出版社 2006 年）在这里，有一个真实的空间，是戏剧家们进行戏剧生产的空间，还有一个想象的空间，那就是虚构出的城市的空间。从某种意义上说，作为“城市的表象”的话剧也就是爱德华·W·索亚“第三空间”，即在戏剧家生产的空间和想象的空间之上的城市空间。

从“文明新戏”、“新剧”开始，是“空间的生产”，也是都会的产物。从“五四”到三四十年代田汉的《咖啡店之一夜》、《丽人行》，曹禺的《雷雨》、《日出》、《北京人》，夏衍的《都会的一角》、《上海屋檐下》、《法西斯细菌》、于伶的《夜上海》、茅盾的《清明前后》和宋之的的《雾重庆》都是城市剧。曹禺的剧作《雷雨》、《日出》应该说从写作的背景来说，都是发生在天津（曹禺的《雷雨》中的周公馆是以他在天津的家作为原型的，而《日出》中的大饭店是在天津的一个饭店，后来看起来是一个非常不起眼的小饭店。但是在当时却是非常豪华的了。）《北京人》则是发生在北京；田汉、夏衍、于伶的剧作则基本上发生在上海。茅盾的《清明前后》和宋之的的《雾重庆》等都是表现重庆，因为重庆是战时的陪都。

建国以后，像曹禺的《明朗的天》表现的是北京燕仁医院，老舍的《龙须沟》、《茶馆》，李龙云的《小井胡同》表现的是北京的解放前后的城市空间的缩影。而沈西蒙等的《霓虹灯下哨兵》则是大上海解放后南京路上好八连的写照。在新时期，比较有影响的剧作，都和都市的空间相联系的，如上海马中骏等的《屋外有热流》、沙叶新的《陈毅市长》，北京高行健的《绝对信号》、《车站》、何冀平《天下第一楼》等，即使是香港、台湾也有这方面的代表作，如《我系香港人》、姚一苇的《红鼻子》等。从某种意义上说，中国现代的都市形象是通过诗歌、小说和戏剧以及电影来确立的。一方面只有都市

才能产生这种戏剧，另一方面只有戏剧才有舞台的直观性。但是这种都市戏剧是一种想象的都市空间，他塑造了中国现代都市的形象，同时也纪录了城市的社会生活。

话剧，除了历史剧之外，几乎都是表现现实生活的，而且观众到剧场来，似乎不仅仅是来欣赏艺术，主要是要通过戏剧来思考人生。这是得益于易卜生的戏剧。

英国的易卜生研究者迈克尔·迈耶说道：

自欧里庇得斯以来，易卜生首创让戏剧成为争论的场所。在易卜生的，如《社会支柱》、《玩偶之家》、《群鬼》和《人民公敌》等剧中，他探讨了人们在报纸上读到的、街头巷尾争论的当代现实问题。剧院迫使观众在剧院闭幕散场回家时不得不重新思考一些他们过去从未怀疑过的基本准则。（迈克尔·迈耶：《易卜生对现代戏剧的影响》，《外国文学报导》1981年1期。）

同时易卜生的戏剧基本都是客厅剧，这也极大地影响了中国的现代话剧。

从空间的场景来说，基本都是在私人生活的房屋和城市的公共空间中展开的，房屋往往有两种，一种是公馆的客厅，一种是贫民的居室，如曹禺的《雷雨》、《北京人》，夏衍的《上海屋檐下》，等；城市的公共空间，如咖啡馆、饭店、街道、酒楼、茶馆、车站等，如田汉的《咖啡店之一夜》、曹禺的《日出》、沈西蒙等的《霓虹灯下哨兵》、老舍的《茶馆》、何冀平的《天下第一楼》等。

城市的空间有许多对立，除了家庭空间/社会空间、私人空间/公共空间之外，还有历史空间/现实空间。历史的空间是历史剧中所展示的。从郭沫若的《棠棣之花》、《屈原》、《虎符》到新中国建立后的《蔡文姬》、田汉的《关汉卿》、曹禺的《王昭君》等。这种历史的空间和现实的空间形成了对立。如果说“一切历史是当代史”（克罗齐），那么，一切历史的空间也是当代的空间。

富有趣味的是，在城市中，有现实主义的空间，也有现代主义的空间。马尔科姆·布雷德伯里说道：

在不少现实主义艺术中，城市是解放的前沿，是通向希望和可能性的转折点；……而在大多数现代主义艺术中，城市则是产生个人意识、闪现各种印象的环境，……他指出，如果说现代主义是城市特有的艺术，那么这部分地是因

为现代艺术家们和他们的同胞一样，热衷于现代的城市精神。（马尔科姆·布雷德伯里：《现代主义的城市》，马尔科姆·布雷德伯里、詹·麦克法兰编：《现代主义》上海外语教育出版社 1992 年，第 81 页，第 77 页）

从早期的田汉的《古潭的声音》、《颤栗》、陶晶孙的《黑衣人》、陈楚淮的《骷髅的迷恋者》到高行健的《绝对信号》、《车站》以及 90 年代的牟森的《关于〈彼岸〉一次汉语语法讨论》、《零档案》、《与艾滋有关》、《红鲱鱼》、孟京辉的《思凡》、《等待戈多》、《我爱 XXX》、《恋爱的犀牛》、《一个无政府主义者的意外死亡》等、林兆华《哈姆雷特》、《罗慕路斯大帝》、《浮士德》、《理查三世》、《三姊妹·等待戈多》等先锋戏剧。

我将这种先锋戏剧称之为“城市的炼金术”。

城市与其说是一个地点，不如说是一个表象。它给我们提供了现代城市的表象，观众正是通过这种表象来认识一个时代的城市精神的。你到北京、上海、香港、台北以及世界的各个大都市去，如果不看话剧，我觉得和居住在任何城市没有什么差别，甚至还不如居住在一个中小城市，因为从宜居的角度说，中小城市更适合于居住。但是在中小城市，往往是感觉不到话剧的存在，而且似乎也不会觉得话剧的存在有什么意义。确实，对于一个城市来说，有没有话剧是没有任何关系的，但是对于一个现代的大城市来说，有没有话剧似乎就是一个标志了。

沙朗·佐京说，那城市艺术博物馆或音乐厅，时髦的艺术陈列馆和咖啡馆，把民族传统转化为烹调标志的餐馆——这些文化活动据说可以把我们拔出日常生活的泥沼，升入仪式化的快乐的神圣空间。（沙朗·佐京：《谁的文化？谁的城市》，包亚明主编：《后大都市与文化研究》上海教育出版社 2005 年，第 107 页）而在我看来，在这中间最重要的文化活动还是剧院，它可以把我们“拔出日常生活的泥沼，升入仪式化的快乐的神圣空间”。

剧院往往是在城市的中心，当夜幕降临，剧院的灯光亮起来，观众陆续进入剧院的门厅，用斯坦尼斯拉夫斯基的话说，其实戏剧从这个时候就开始了。戏剧是一个城市的人的社交场所，尤其是有中场休息的戏剧，人们可以在门厅或者休息厅可以和同去朋友聊天，和熟悉的人打招呼。而进入剧场，开演的钟声或者铃声响了，剧场的灯光渐渐暗下去，大幕徐徐拉开，舞台的灯光亮起来，演员开始上场表演的时候，你就会进入一个心醉神迷的戏剧的世界。

这个时候也许你会意识到你是在城市的深处。

厦门大学图书馆